

Article

« "Malcastrée" et "médiquée" : emma Santos, entre folie et dépression »

Sarah-Anaïs Crevier Goulet

Frontières, vol. 21, n° 2, 2009, p. 32-40.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/039455ar>

DOI: 10.7202/039455ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

« MALCASTRÉE » ET « MÉDIQUÉE »

Emma Santos,
entre folie et dépression

Résumé

Très peu connue, l'écrivaine Emma Santos (de son vrai nom Marie-Anne Le Rozick) a publié huit livres entre 1971 et 1978. Dans ses textes, elle raconte ses dix années de dépression passées entre l'hôpital psychiatrique et la solitude de la ville. Elle évoque son attachement, depuis l'enfance, à la mort et au négatif; elle y parle des douleurs de son corps, blessé depuis un terrible accident de voiture, et enfin, y confie son désespoir lié à une rupture amoureuse et aux avortements répétés qu'elle a dû subir. Paradoxalement, ses textes sont aussi l'affirmation de l'écriture comme résistance à l'emprise des médicaments, ceux que les médecins et psychiatres la forcent à prendre, et comme acte de survivance; l'écriture semble donc ici faire tenir le sujet à la limite du négatif.

Mots clés: *dépression – rupture amoureuse – maladie – négativité – maternité – écriture.*

Abstract

Still little-known, Emma Santos (whose real name was Marie-Anne Le Rozick) published eight books between 1971 and 1978. In her texts, she recounts her ten-year depression during which she spent her time either at the psychiatric hospital or alone in the city. She mentions her life-long attachment to death and to the negative; she tells about the pain her body regularly feels because of a car accident, and finally, entrusts her desperation linked to a violent breaking-off and to repeated abortions she was forced to undergo. Paradoxically, her texts are also a claim for writing to be a resistance against the influence of psychoactive drugs that she is constantly prescribed, and an act of survival; writing would therefore be a way for the subject to hold at the limit of the negative.

Keywords: *depression – breaking-off – illness – negativity – maternity – writing.*

« LA MORT, LA MORT FOLLE, LA MORPHOLOGIE DE LA MÉTA,
DE LA MÉTAMORT, DE LA MÉTAMORPHOSE OU LA VIE,
LA VIE VIT, LA VIE-VICE, LA VIVISECTION DE LA VIE »
ÉTONNE, ÉTONNE ET ET ET EST UN NOM, UN NOMBRE DE CHAISES,
UN NOMBRE DE 16 AUBES ET JETS, DE 16 OBJETS CONTRE, CONTRE LA,
CONTRE LA MORT OU, POUR MIEUX DIRE, POUR LA MORT DE LA MORT
OU POUR CONTRE, CONTRE, CONTRÔLEZ-LA, OUI C'EST MON AVIS,
CONTRE LA, OUI CONTRE LA VIE SEPT, C'EST À, C'EST À DIRE POUR,
POUR UNE VIE DANS VIDANT, VIDANT, DANS LE VIDANT VIDE ET VIDÉ,
LA VIE DANS, DANS, POUR UNE VIE DANS LA VIE.

GHERASIM LUCA, *HÉROS-LIMITE* (2001, P. 15).

Sarah-Anaïs Crevier Goulet,
candidate au doctorat, Département des littératures
de langue française, Université de Montréal,
Département des langues et littératures françaises,
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle.

En 1967, une jeune femme du nom de Marie-Anne Le Rozick, institutrice en banlieue parisienne, est mise en arrêt de travail par son médecin généraliste pour cause de dysfonctionnement thyroïdien, séquelle d'un accident de voiture survenu lorsqu'elle était enfant. Pour qu'elle obtienne un arrêt maladie rémunéré par la Sécurité sociale, son médecin la déclare en dépression nerveuse et lui fait un certifi-

cat de congé longue durée pour « maladie mentale »; la jeune femme sera donc obligée de suivre pendant plusieurs mois des traitements en hôpital psychiatrique de jour. Marie-Anne Le Rozick, qui publiera 8 livres entre 1971 et 1978 sous le pseudonyme d'Emma Santos¹ (formé des initiales, M-A, de son prénom, et du patronyme de son compagnon de l'époque, artiste d'origine portugaise), racontera en détail cette « entrée en psychiatrie » (Santos, 1977, p. 7) dans son essai *L'itinéraire psychiatrique*. Elle s'opposera plusieurs fois à l'autorité des médecins: « Je ne suis pas une folle, une dingue... » (Santos, 1977,

p. 12), maintiendra-t-elle tout au long de son « congé-folie » (Santos, 1977, p. 17) ; malgré tout, celui-ci durera presque dix ans. Autobiographiques, les textes d'Emma Santos décrivent ces longues années passées « dans le système » (Santos, 1977, p. 11) : l'auteure y expose « comment on rentre "normale" dans un hôpital et comment on en sort "folle" » (Santos, 1978b, p. 90). La critique Françoise Tilkin parle abondamment d'Emma Santos et de la folie dans son ouvrage *Quand la folie se racontait. Récit et antipsychiatrie* (Tilkin, 1990)², où l'écrivaine est citée à plusieurs reprises en qualité de signataire de récits d'internement aux côtés de Lara Jefferson, Nicole Martin, Emmanuel Bresson et bien d'autres, que Tilkin étudie dans la perspective de l'antipsychiatrie. Des textes d'Emma Santos, Tilkin retient particulièrement la question du double et ses marques textuelles, de la vacillation identitaire et de la division du sujet. Elle a par ailleurs relevé les grands thèmes de l'œuvre santosienne : la condamnation à la maladie, l'amour déçu, l'enfermement, l'écriture. Tout en reprenant ces thèmes et en m'appuyant sur les analyses de Tilkin, je mettrai pour ma part davantage l'accent sur la symptomatologie apparentée à la dépression. Je tenterai de montrer que les livres d'Emma Santos ont comme axe fondamental la question et la menace de la mort, mort avec laquelle d'ailleurs l'auteure entretient une certaine familiarité depuis l'accident qui faillit lui coûter la vie, et dont elle hérita un goitre incurable. Je tâcherai d'indiquer en quoi les symptômes que l'écrivaine décrit dans ses livres (vide, esseulement, difficulté à communiquer), en tout point semblables à ceux de la dépression, ont un sens dans son histoire subjective et en quoi d'une certaine façon ils relèvent d'une expérience irréductible du négatif. Je présenterai ensuite deux figures féminines emblématiques à travers lesquelles l'auteure s'incarne, ce qui me donnera l'occasion d'aborder la question de la perte et la question du rapport aux morts et aux « objets perdus ». Enfin, j'essaierai de montrer de quelle façon l'écriture pour Santos sert à lutter contre l'emprise des médicaments, mais aussi à lutter contre sa propre souffrance : de quelle façon, donc, l'écriture est survivance. Dans une certaine mesure, devrais-je tout de même ajouter, car bien que les circonstances de la mort d'Emma Santos demeurent floues, l'hypothèse la plus sérieuse penche pour un suicide, en 1983. Si l'écriture n'a pas été un rempart suffisant contre le suicide, elle aura permis au moins pendant les années d'internement que la voix de l'écrivaine ne soit pas complètement étouffée par le pouvoir et l'organisation psychiatrique.

LA MALADIE DE LA MORT

Dans *L'itinéraire psychiatrique*, l'auteure résume d'un trait son enfance : « j'ai toujours été destructive, écrit-elle, je mangeais des digitales pour espérer mourir. Mourir par les fleurs, cela me semblait merveilleux » (Santos, 1977, p. 39). D'un livre à l'autre, elle rappelle les événements qui ont marqué son existence : son enfance malheureuse en Bretagne, sa solitude d'enfant timide, son amitié pour « une vieille folle solitaire qui se construisait la nuit un château de coquillage sur la dune » bretonne (Santos, 1978a, p. 34), sans compter l'accident de voiture qui faillit lui coûter la vie à 10 ans, survenu, raconte-t-elle dans *La Loméchuse*, à l'instant même où une gamine de l'école était en train de lui révéler *ipso facto* comment on fait les enfants :

[...] une voiture explosa face aux fillettes au moment où le mystère devenait clair, elles allaient tout savoir, elles avaient enfin trouvé... La voiture la décapitant moitié, elle seule, les autres s'échappaient. Elle petite fille qui criait dans l'affolement, mais c'est comme ça mais c'est comme ça qu'on fait des enfants dans le cul son cou sa gorge sa tête tombe dans le cul sa gorge au secours elle va mourir [...] Sa tête pendante, sa tête demi-coupée dansait d'un côté à l'autre. [...] sa tête allait tomber... (Santos, 1978a, p. 70).

Cet accident déterminera une partie de la vie d'Emma, non seulement parce qu'il lui laissera à jamais une cicatrice à la gorge et un goitre qui ne cessera de l'incommoder, mais aussi parce qu'il scellera en elle un lien inextricable entre vie et mort. C'est en effet au moment même où elle comprit le mystère de la naissance, « l'accouplement des grandes personnes et la masturbation des enfants » (Santos, 1978a, p. 72) qu'elle fût le plus près de la mort. Ce fut une sorte de traumatisme de vie et de mort : « au secours, elle explose de partout elle aime faire l'amour faire la mort » (Santos, 1978a, p. 70). À partir de cet accident, la mort sera continûment associée à un certain plaisir, une sorte d'érotisme voire une jouissance (« C'était très bon la mort ça ressemblait à la vie » [Santos, 1978a, p. 78]), une jouissance qui lui donnait même envie, parfois, de la défier cette mort, en la provoquant notamment par ce qu'elle avait coutume d'appeler ses « jeux de nuit » (Santos, 1978a, p. 78) qui consistaient à aller voler le chapelet de sa grand-mère la « presque morte » (Santos, 1978a, p. 77) et avaler les perles, puis les recracher juste avant de s'étouffer, « [e]lle a failli mourir, pensait-elle *comblée*, [...] La nuit c'était la liberté. [...] comme elle se croyait morte » (Santos, 1978a, p. 79).

Puis vinrent l'adolescence, vécue dans l'indifférence maternelle en dépit de sa maladie, la rencontre à 16 ans d'un artiste portugais, Damacesno, qu'elle appelle dans ses textes « C. », qui sera son compagnon pendant plus de dix ans, et qui finira par la quitter pour une autre femme en la livrant et la déclarant « folle » à l'Assistance publique. L'auteure raconte en détail dans son livre *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée* sa longue soumission à cet homme, les infidélités répétées de celui-ci, sa violence physique mais aussi sa maltraitance psychique : « Des jours tu aimais me faire souffrir, explique-t-elle, cela t'existait [coquille : t'excitait ? ou te faisait exister ?] et tu te justifiais : t'écriras mieux comme ça » (Santos, 1976a, p. 9). Elle poursuit : « Tu étais l'artiste, tu avais tous les droits » (Santos, 1976a, p. 26) ; « je ne pouvais pas m'exprimer. Je ne possédais pas la parole » (Santos, 1978b, p. 89). Le thème de l'abandon par l'homme aimé occupe une place très importante dans l'œuvre : il est ressassé obsessionnellement dans pratiquement tous les livres. Depuis *La Malcastrée* (Santos, 1973), les textes sont littéralement portés par la plainte liée au désamour, la « longue plainte d'une femme qui gémit l'impossibilité de survivre après la mort de l'amour, après la trahison et l'abandon par l'Homme », commente Françoise Tilkin (Tilkin, 1990, p. 267). D'un titre à l'autre, l'écrivaine compte le temps passé depuis la rupture : « [d]epuis un an et demi vivre sans toi, sans la communication avec toi » (Santos, 1976a, p. 10), « jamais je ne m'habituerai à cette idée » (Santos, 1976a, p. 40). « Bientôt trois ans » (Santos, 1978b, p. 88) après la rupture, l'auteure écrit, qu'elle n'a toujours pas fait son deuil, « je pense, écrit-elle, à dix années où j'étais près de toi, folle peut-être, malade d'angoisse, mais si près de toi » (Santos, 1978b, p. 208). Ainsi, jusqu'au dernier livre, le drame de l'abandon est au centre des textes : « les blessures intérieures ne cicatrisent pas » (Santos, 1978b, p. 106) conclura-t-elle en 1978.

Dans la sphère tragique, il faudrait également souligner le traumatisme des avortements à répétition. Le premier est évoqué précisément dans *Écris et tais-toi* : Emma dit l'avoir exécuté elle-même à l'âge de 18 ans « avec une sonde » (Santos, 1978b, p. 97) de peur que son compagnon ne la quitte. Plus tard, il y en aura d'autres, notamment celui qu'on lui fait subir de force à l'hôpital : c'est sa psychiatre, Elisabeth, avec laquelle elle entretient pourtant une relation amoureuse, qui l'y contraindra. « Quelle idée de tomber enceinte à ce moment-là tu l'as fait exprès » (Santos, 1978a, p. 149), blâme Elisabeth ; à cause des médicaments,

ajoute celle-ci, « l'enfant sera anormal... [...] pour le moment c'est une maladie. [...] Ce n'est qu'une maladie, il n'existe pas d'enfant » (Santos, 1973, p. 47), tranche-t-elle. Résignée, Emma « [...] fait l'avortement » (Santos, 1978a, p. 149).

Ces nombreux avortements, autrement dit ces échecs répétés à donner naissance, renvoient tragiquement aux 28 tentatives de suicide commises en trois ans par l'écrivaine, « mes vingt-huit morts [...] depuis le départ [de C.], vingt-huit réanimations » (Santos, 1978b, p. 83), ces *flirts* incessants avec la mort où il suffit d'« avaler, avaler, avaler ça ça ça, tout ce qui va m'endormir pour toujours » (Santos, 1976a, p. 76), c'est-à-dire les substances qu'on lui fournit à l'hôpital. « Frappée, humiliée,

AUTREMENT DIT,

LA PANNE DÉPRESSIVE

N'EST PAS UN PUR VIDE.

piquée, internée » (Santos, 1976b, p. 17), « droguée par les médicaments » (Santos, 1978b, p. 145) et seule, Emma Santos vit littéralement au bord de la mort, vit la mort à répétition : « la mort se trafiquait en moi » (Santos, 1976a, p. 8) ironise-t-elle. Selon l'analyse de Françoise Tilkin, c'est comme si pour l'écrivaine « la mort ne représentait pas une coupure irréparable [...] Elle semble s'intégrer naturellement, dans une continuité » (Tilkin, 1990, p. 271). Continuité, indistinction : c'est bien dans ce sens que pourrait s'entendre la déclaration suivante de Santos : « la vie la mort elle ne sait pas » (Santos, 1978a, p. 149). L'extrême proximité avec la mort dans laquelle l'écrivaine se trouve depuis toujours, semble-t-il, n'est pas sans rappeler cette « sorte d'identification à la mort ou à un mort » dont parle le psychanalyste Pierre Fédida dans son essai *Des bienfaits de la dépression, Éloge de la psychothérapie* à propos de l'état déprimé (Fédida, 2001, p. 13). Rappelons que Fédida distingue la « capacité dépressive » (ou « dépression inhérente à la vie psychique »), qui fait partie des « potentialités de la vie psychique ([à savoir] la subjectivité des temps, l'intériorité, la régulation des excitations...) » (Fédida, 2001, p. 107), et qui est donc « capacité de création » (Fédida, 2001, p. 44), et l'« état déprimé » (Fédida, 2001, p. 13), qui correspond à l'état de « vivant inanimé » (Fédida, 2001, p. 46), autrement dit la faillite de la capacité dépressive. Dans le premier cas, la mort même si elle est présente n'a pas le statut qu'elle peut avoir dans la dépression. En effet, « la dépression, explique Fédida,

est cette expérience de la disparition et cette fascination par un *état mort* – peut-être *un mort* [j'y reviendrai] – qui serait alors la seule capacité de rester vivant inanimé » (Fédida, 2001, p. 46, notre soulignement). Pour revenir au cas d'Emma Santos, qui alterne, me semble-t-il, entre capacité dépressive et état déprimé, il convient de dire, à la lumière de ce que nous avons commenté plus tôt, que fascination, souffrance et plaisir – en tant que synonymes de vie – sont unis chez elle autour de la mort. Et celle-ci a lieu, à en croire ses textes, vingt-huit fois plutôt qu'une. « Je suis bien morte tout en continuant vivante » (Santos, 1977, p. 41), déclare l'écrivaine : d'une certaine manière, elle est, à l'instar des personnages beckettien, une « increvable crevé[e] » (Grossman, 2008, p. 14) pour reprendre l'expression d'Evelyn Grossman, une espèce de « sujet provisoire, fragile, mais aussi et en même temps tenace, résistant » (Grossman, 2008, p. 38), au bord de s'achever, en achèvement. La mort dure pour Santos, comme pour les personnages beckettien : elle est la vie même. Il s'agit, dit Françoise Tilkin à propos d'Emma Santos, d'une « mort existentielle » (Tilkin, 1990, p. 297) : « vivre pour mourir » (Santos, 1977, p. 39), telle est sa voie.

LA DÉPRESSION COMME RÉVÉLATEUR DE L'EXPÉRIENCE DU NÉGATIF

Dans *L'itinéraire psychiatrique*, l'écrivaine souligne que c'est probablement l'aggravation de sa maladie à la thyroïde en 1967, alors qu'elle habitait avec son amant C., qui lui fit prendre conscience, non seulement de l'attachement indissoluble entre vie et mort pour elle, mais aussi de l'absurdité du monde. Elle écrit : « Comme cette maladie m'a fait découvrir mon angoisse. Ou bien je l'ai montrée aux autres cette angoisse que je traîne depuis l'enfance me butant toujours à l'absurdité de vivre. Du plus loin que je m'en souviens, il reste un goût d'inutilité absurde » (Santos, 1977, p. 38).

« Révolte, façon d'exprimer [s]on désordre intérieur » (Santos, 1978b, p. 90), ce goitre et les dérèglements thyroïdiens corollaires révèlent en effet à Emma ce qui faisait sa singularité depuis l'enfance : « l'angoisse, la peur, l'impossibilité de vivre » (Santos, 1977, p. 39). Absurdité de la vie mais aussi « absurdité de la mort qui vient assombrir le soleil et annonce la pluie pour ce soir », en un mot « c'est l'absurde, cette inutilité d'être sur terre qui, déclare-t-elle radicalement, a gâché mon enfance » (Santos, 1977, p. 39). L'angoisse inhibitrice qui poussait la fillette à « rester seule en boule sans supporter qu'on la touche »

(Santos, 1977, p. 39), comme un fœtus, rappelle inévitablement la fatigue et le retrait du déprimé décrits par Fédida dans son ouvrage (Fédida, 2001). Voici la « séméiologie assez simple » de l'état déprimé tel qu'il est exposé par le psychanalyste : « ralentissement, inhibition, désintérêt, sensation de fatigue, tristesse, absence de goût et de désir, perte de la capacité de plaisir » (Fédida, 2001, p. 203). Les signes du mal-être de l'écrivaine tels que son retard d'apprentissage (« je ne comprenais pas la lecture, à l'âge de neuf ans je ne savais pas encore lire » [Santos, 1977, p. 40]), la sensation de vide (« je ne connaissais pas le poids de mon corps » [Santos, 1977, p. 41]) et son absentement font bel et bien écho au cortège de symptômes mentionnés par Fédida. Dans un même ordre d'idées, mais sans faire directement référence à la dépression, Françoise Tilkin dira à propos des symptômes d'Emma Santos qu'ils relèvent du « motif [...] de l'incomplétude, d'une expérience de la vie jugée *a priori* amputée de ses possibilités accessibles » (Tilkin, 1990, p. 297), à laquelle la plainte du déprimé renvoie. Mais la plainte avec Santos est aussi conscience de l'absurde, conscience du « tragique de l'expérience humaine » comme dit Fédida (Fédida, 2001, p. 13), conscience dont il admet qu'elle est au cœur de l'expérience dépressive. Dans un même ordre d'idée, Evelyn Grossman, qui s'est intéressée dans son dernier ouvrage intitulé *L'Angoisse de penser* à la négativité anxieuse qui serait à la base de la pensée et de l'écriture, présente la « fatigue » (Grossman, 2008, p. 12), la « panne dépressive » (Grossman, 2008, p. 14) justement comme un des versants de cette angoisse créatrice. À l'appui des thèses du psychanalyste Pierre Janet (reprises plus tard par le sociologue Alain Erhenberg), Evelyn Grossman montre qu'au centre de l'angoisse il n'y a plus le conflit mais la fatigue, et que c'est aussi cette fatigue qui a inspiré plusieurs philosophes, notamment Emmanuel Levinas cité en exemple. Autrement dit, la panne dépressive n'est pas un pur vide. Parce qu'Emma Santos articule à sa façon angoisse et fatigue ou dépression, je me permettrai de l'inclure dans la liste des écrivains qui, à ce titre selon Evelyn Grossman, « de Beckett à Barthes ou Blanchot, réinventèrent l'écriture de la dépression » (Grossman, 2008, p. 13).

En ce qui concerne le rapport à l'autre, Emma Santos « n'étai[t] pas consciente d'être un individu semblable aux autres ». Elle se sentait différente. « Je ne sentais, écrit-elle, juste que ce petit désir de me détruire, persistant, grandissant avec l'âge et malgré tout un désir puissant d'aimer l'autre » (Santos, 1977, p. 41). Différente

de l'autre mais paradoxalement *désireuse* de sa présence. L'auteure souligne ici en quoi chez elle désir et amour pour l'autre sont à la hauteur d'un désamour de soi sinon d'un masochisme (« me détruire »), en quoi, autrement dit, autodestruction et amour de l'autre sont intriqués. Dans cette configuration amoureuse singulière, la mort semble de son côté à elle, et la vie, du côté de l'autre. « Je vivrai d'amour fou et je me tuerai... » (Santos, 1977, p. 41) lance-t-elle ; c'est toujours elle qui meurt, à la fin. Curieusement, l'amour dirigé vers l'autre et l'autodestruction sont liés, comme si d'une certaine façon il y avait un prix à payer pour aimer l'autre.

Son amour pour C., l'artiste portugais, lui aura coûté un très haut prix, celui de la rupture extrêmement douloureuse qu'elle vécut lorsqu'il l'abandonna pour une autre femme. Les nombreuses études concernant la dépression mentionnent toutes sans exception qu'une rupture amoureuse constitue souvent l'événement initial de celle-ci mais qu'elle ne peut être considérée comme sa seule cause. Si pour Emma Santos, la séparation ou plus précisément l'abandon dont elle fut l'objet ne constitue pas la seule et unique raison de son abattement, elle semble toutefois activer de façon importante le fonds dépressif de l'auteure dont témoignent les récits d'enfance évoqués plus haut, et qui se manifestait par une angoisse paralysante. L'abattement en réalité ne fera que croître au fil des années, à tel point qu'Emma déclarera trois ans après le drame qu'elle « ne vi[t] plus, [qu'elle] essaie de survivre », qu'elle « cré[e] la résistance à la mort » (Santos, 1978a, p. 230), mais la rupture aura au moins permis que l'angoisse dépressive commence à se dire, et ce sur deux modes : celui de la tristesse et celui de la colère.

Dans son essai *Soleil noir, Dépression et mélancolie* qui a fait date, la psychanalyste Julia Kristeva met en évidence le lien qui unit dépression et passion amoureuse chez une femme : Kristeva présente en effet la dépression comme la doublure négative de la passion amoureuse (Kristeva, 1987, p. 18). On notera l'évident motif littéraire lié à l'hypothèse de Kristeva, motif qu'Emma Santos rappelle elle-même dans son texte *J'ai tué Emma S.* en s'identifiant explicitement à une célèbre épistolière : « Je t'ai écrit 10 000 lettres en un an, les Lettres de la Religieuse portugaise » (Santos, 1976a, p. 11), clame-t-elle en s'adressant à l'amant – ce dernier est Portugais, ne l'oublions pas. En s'appropriant le nom de la Religieuse portugaise, figure s'il en est de l'amour-passion déçu, Emma revendique cette passion qui pourtant l'a fait souffrir. Dans le même passage, Emma Santos évoque successivement « Virginia »

(Woolf), grande figure mélancolique de la littérature, « qui se noie dans le bidet avec des boules de liège plein les poches » (Santos, 1976a, p. 11) ; Artaud jouant aux cartes « à l'asile d'aliénés de Rodez », et enfin Emma Bovary (qui partage son prénom avec l'auteure, prénom d'ailleurs très évocateur : Emma / Aïma), important personnage féminin de la littérature française hantée jusqu'au suicide par les échecs de l'amour, mais également figure de la « dépendance » à la littérature comme sédatif et moyen d'évasion, ainsi que l'a montré la philosophe Avital Ronell dans son livre *Addict, Fictions et narcotextes* (2009). Emma Santos use sans retenue de l'hyperbole lorsqu'il s'agit de faire la preuve de son amour : « Vingt mille lettres. Cent mille lettres. À l'hôpital, déclare-t-elle, on me donne des médicaments pour perdre l'obsession de t'écrire. Écrire une maladie » (Santos, 1978b, p. 150). Elle ajoute : « je suis une femme qui s'est brûlée à l'amour fou, et qui ne revient pas de ce voyage » (Santos, 1978b, p. 106). Cette obsession rappelle bien, semble-t-il, le « ressassement » (Fédida, 2001, p. 22) qui semble caractériser, ainsi que le dit Pierre Fédida, l'état déprimé, la plainte excessive qui « vide la pensée et ôte tout désir » (Fédida, 2001, p. 22).

Singulièrement, la plainte de Santos emprunte autant les accents de la tristesse que ceux de la colère, lesquelles sont, rappelle le psychanalyste Pierre-Henri Castel dans son essai « La dépression est-elle encore une affection de l'esprit ? » (Castel, 2000), les deux versants, les deux modes de la dépression. En réalité, la tristesse n'est pas tout à fait nouvelle pour Emma Santos ; depuis toute petite en effet elle ressentait « une tristesse de n'être ni d'un côté ni de l'autre, mal définie, ni enfant ni adulte » (Santos, 1978a, p. 33), depuis toujours cette « tristesse l'a écrasée » (Santos, 1978a, p. 80) et empêchée de parler ; paradoxalement, lorsque son amant l'abandonne, l'« émotion dépressive » (Fédida, 2001, p. 22) la fait alors sortir du silence et la met littéralement à l'écriture. Face à son obsession d'écrire (pas seulement des lettres à l'amant mais aussi des livres, ceux qu'elle publiera justement) servant de palliatif à sa tristesse, les médecins de l'hôpital décident de la traiter aux antidépresseurs notamment à l'anafranil, ce qu'elle raconte dans son *Théâtre* :

Je deviens d'abord euphorique. Je m'écris des lettres. Ta lettre [Emma s'adresse à l'amant] que j'attends depuis trois ans. / « Mon bébé chéri ma poupée bien aimée ma fleurette mon Emma Santos, comme j'étais triste de te voir souffrante battue par ma maîtresse, comme j'étais humilié

de sortir de ma petite voiture comme un invalide, me dirigeant la tête basse sans corps, mes pattes à peine utiles, jusqu'à la boîte aux lettres, maudissant la vie que je me suis organisée. Je comprends pourquoi tu es rentrée en psychiatrie, pour nous permettre de continuer à avoir de l'argent. N'importe quelle femme se serait brûlée. Je suis heureux de te savoir toujours amoureuse. Il me séduit et me plaît cet amour fou, je rentre chez nous ».

Ce bonheur faux, je me rebelle, je crie non à la *pilule du désamour*.

[...] Mon amour mon amour non non non il n'y a aura pas de pilule du désamour, je l'aimerai malgré les médicaments. Je ne l'oublierai pas. Je ne guérirai pas comme ils l'ont dit. / Je refuse les comprimés. Une petite dose le matin et c'est parti pour la joie de la journée. J'ai connu le bonheur, la vraie vie. Je ne supporte pas l'artificielle. Je préfère mourir (Santos, 1973, p. 27-28).

Si Emma refuse de prendre les comprimés, c'est parce qu'elle préfère chérir sa tristesse et le souvenir (illusoire ?) de son bonheur passé ; en aucun cas, du moins, elle ne veut banaliser ce qui est arrivé. Sa tristesse est en quelque sorte une façon de ne pas oublier – de ne rien oublier, c'est-à-dire ni l'amour ni le terme de celui-ci. Les joies, les humeurs artificielles ne lui conviennent pas, elle privilégie la « vraie vie », les vrais affects.

Comme l'indique Pierre-Henri Castel (2000), la colère est aussi une « émotion dépressive », difficile à discriminer de la tristesse tellement elle lui est liée. La colère occupe une place assez importante dans les textes d'Emma Santos, notamment dans son *Écris et tais-toi* où elle raconte sur le mode d'un interrogatoire judiciaire rêvé le meurtre présumé de la femme l'ayant remplacée auprès de son ex-compagnon Damacesno Santos. « Je suis entrée dans l'appartement, raconte-t-elle, et je l'ai attrapée par les cheveux, jetée à terre après une bataille et j'ai enfoncé cinq fois le couteau dans le ventre. Elle était morte tout simplement... » (Santos, 1978b, p. 85). Évoqué assez froidement, le récit de ce crime présumé – nous ne savons pas en fait s'il est réel ou fictif, car aucune référence n'est présente dans les autres textes – laisse entendre qu'il y aurait une certaine naturalité à commettre un tel acte, comme si le fait d'avoir été quittée exigeait par pure logique la vengeance. Ailleurs, Emma Santos parle de sa colère comme d'une sorte de tension intérieure qui lui aurait même donné envie de tuer l'homme aimé, « je t'ai attendu devant chez

elle, écrit-elle, le couteau dans le sac. Je ne mangeais plus. Je ne dormais plus, j'étais divisée entre chez nous, chez elle et chez moi, toujours courir avec le couteau pour t'égorger» (Santos, 1976a, p. 56), «j'ai tué, affirme-t-elle, parce que j'ai rêvé que je tuais» (Santos, 1978b, p. 95). Or, le sang versé de la maîtresse de Damacesno est aussi le sien propre, «en la tuant, je me tuais un peu puisqu'elle avait pris ma place» (Santos, 1978b, p. 84), déclare-t-elle. En tuant l'autre femme, Emma Santos commet peut-être son vingt-neuvième suicide; autant dire que la vengeance d'Emma n'est pas réparatrice puisque la mort revient la hanter de plus belle. Tristesse et colère sont ainsi les véhicules d'une mort qui semble mener chez l'auteur une course perpétuelle, qui semble ne jamais vouloir s'arrêter. Ces deux affects font appel à répétition : à travers les «cent mille lettres» envoyées à l'amant et les vingt-huit suicides adressés aux autorités psychiatriques (qui ont encouragé d'une certaine façon ses suicides pharmacologiques en ne cessant de lui prescrire des médicaments), l'auteure semble en effet demander à l'autre une présence face à l'abandon généralisé.

Dans *La Malcastrée*, l'auteure raconte comment, par désespoir et solitude, elle en vient à recueillir chez elle un enfant mongolien «définitivement rejeté du monde des vivants» (Santos, 1973, p. 18), exactement comme elle. Elle décrit de manière extrêmement touchante la vie qu'ils mènent ensemble pendant quelques semaines à jouer «les révolutionnaires, les maquisards, les bandits, les criminels [...] on aimait être triste, on aimait pleurer» (Santos, 1973, p. 21), relate-t-elle. Mais rapidement l'enfant lui sera arraché lors d'une arrestation policière, ce qui coupera court à son désir provisoirement comblé de maternité et la fera plonger dans une extrême solitude. Elle déclare vivre comme une «[p]aumée seule» (Santos, 1973, p. 76). «Tu es une petite solitude, se dit-elle à elle-même. Tu n'es qu'une petite solitude entre des millions de petites solitudes» (Santos, 1973, p. 31). Quatre ans plus tard, dans *L'itinéraire psychiatrique*, elle continue de déplorer cette condition : «Je constate notre grand échec, écrit-elle. J'ai été seule. Solitude de la maladie que j'ai vécue seule. [...] Solitude de la Malcastrée. [...] Solitude. [...]» (Santos, 1977, p. 80-81). En effet, la situation ne s'arrange pas du fait des hospitalisations répétées, des allers et retours entre appartement, hôpital et clinique : la vie entre «dehors et dedans, ça va-et-vient cette danse, ballottée rejetée des deux côtés, dehors dedans» (Santos, 1977, p. 86). «J'ai accouché de [m]es milliers de soli-

tudes dans un asile» (Santos, 1973, p. 96), écrit-elle aussi, soulignant combien son isolement est intense, au point de l'habiter, la remplir. «Qui me sortira de cette solitude, se lamente Emma, qui voudra de cette femme sauvage qui vit comme une chienne galeuse ? Qui frappera à la porte et me dira que je suis humaine, que j'ai le droit d'être aimée ?» (Santos, 1976a, p. 41). Ce tel sentiment d'être en dehors du monde exprimé par Santos fait écho à l'expérience de l'abandon et de la perte observée par Férida chez le déprimé, et dont il dit dans *Des bienfaits de la dépression* qu'elle constitue une «impuissance de contact à l'origine du psychique» (Férida, 2001, p. 46). Expérience primitive, le vécu de l'abandon chez le déprimé annonce la «toute-puissance du "être tout seul"» (Férida, 2001, p. 66) qui le caractérise. C'est bien ce qu'Emma Santos semble nous dire lorsqu'elle déclare dans *La Malcastrée* qu'«[elle] ne sai[t] pas être avec les autres» (Santos, 1973, p. 55), révélant ainsi sa solitude radicale, l'écart qui l'éloigne depuis toujours des autres, donc l'impossible harmonie entre les êtres. D'une certaine façon, sa place est hors du monde, et à ce titre Santos pourrait être rapprochée ici de deux figures féminines emblématiques : la figure de la sorcière, qui hante l'imaginaire occidental, et la figure de l'impossible mère.

FIGURES DU FÉMININ HORS DU MONDE : LA SORCIÈRE ET L'IMPOSSIBLE MÈRE

Dans sa préface à l'ouvrage d'Esther Cohen sur *Le corps du diable, Philosophes et sorcières à la Renaissance*, Enzo Traverso rappelle que la sorcière est une figure de femme complexe et paradoxale en ce qu'elle incarne «tous les fantasmes de transgression sexuelle, de maîtrise du corps, de satisfaction d'un désir immodéré et de défi aux normes morales fixées par le pouvoir», mais en même temps «le stéréotype d'une altérité négative marquée dans le corps» (Traverso, dans Cohen, 2004, p. 19), monstrueuse, déformée, animalisée. En ce qui concerne son lien avec les sorcières³, Emma Santos n'a pas peur de prendre à bras le corps les stéréotypes, de les exploiter mais ce dans le but de les défaire. Si, d'une part, elle affirme un certain goût pour le sang caractéristique de la sorcellerie, «J'aime mes menstrues, dit-elle, je m'en mets plein les doigts comme la confiture» (Santos, 1978b, p. 220), et si elle n'a pas honte non plus de montrer son corps dans toutes ses difformités, «j'avais une poche énorme au cou, une poche de femme enceinte à la gorge» (Santos, 1978b, p. 92), d'autre part, elle ne néglige pas d'exposer tout ce qui pourrait, juste-

ment, venir défier les normes, notamment celles qui concernent la sexualité. À ce titre, je mentionnerais la couleur – rouge car le sang circule partout chez elle... – de sa tristesse, de sa souffrance mais aussi de sa joie qui sont pour ainsi dire trempées dans son propre sang et qui ne sont pas séparées d'un plaisir autoérotique, ainsi qu'elle le dit ici :

Je suis triste. Je ris. Mon rire tire et bouscule mon souffle. Mon rire crie rouge. Vagin dentelé. Gorge dentelée. Je triomphe magnifique. Mon cri déchire ma gorge. Je voudrais bien rejeter ma vie dans un flot de sang. Convulsion. Hémorragie douce. Délivrance ? Orgasme de vieille femme seule. Juste un petit crachat même pas net. Une petite toux (Santos, 1973, p. 62, notre soulignement).

Santos détourne ici le mythe du *vagina dentata* pour convoquer sa propre histoire. Son vagin est dentelé, comme la cicatrice qu'elle porte à la gorge : c'est comme si la blessure corporelle laissée par l'accident de voiture (lui-même lié à la découverte de «comment on fait les enfants») et l'organe sexuel étaient interchangeables ; ce qui les relie est le sang. On pourrait presque aller jusqu'à dire que pour Emma Santos l'organe sexuel est une blessure, une plaie, une lésion traumatique, une coupure, qui donne envie, comme celle de la gorge, de «mettre les doigts dedans et toucher» (Santos, 1977, p. 84). Dans ce corps aux orifices-cicatrices interchangeables, où ont lieu «d'étranges inversions» comme le dit Françoise Tilkin (1990, p. 280), on ne sait pas d'où sort le rire «rouge», s'il sort de la gorge ou du sexe, on ne sait pas non plus si l'orgasme, la «petite toux», ce «crachat même pas net» est éprouvé dans le sexe ou dans la gorge. Douleur et plaisir en tant que ce qui affecte le corps sont aussi intimement liés ; tristesse, joie, souffrance et apaisement se confondent dans un «flot de sang», un flux de vie, une «convulsion». Le triomphe de la jeune femme ressemble à celui de la sorcière : sa toute-puissance réside dans la quasi-impuissance de son esseulement, faisant trace dans ce mince filet de crachat, cette petite toux, en un mot : ce qui s'*expectore*, comme les mots précisément. Mais la sorcière triomphe aussi dans la mort – c'est du moins ce que Santos nous dit dans ce passage où elle fait explicitement référence à la figure de la sorcière, pour s'y identifier : «Au Moyen Âge on l'aurait accusée de sorcellerie [...], dit-elle. Dommage on évolue, on ne brûle plus. [...] Le bûcher le Moyen Âge, elle serait morte en couleur et pleine de gloire» (Santos, 1978a, p. 148). La gloire de la sorcière surgit donc de la solitude et de la mort.

La seconde figure emblématique est celle de l'impossible mère, qui certes n'est pas une figure féminine archétypale, mais qui apparaît chez Santos, sans être bien définie, lorsqu'il est question de l'échec de la maternité. Celle-ci est appréhendée alternativement sur le mode de l'exaltation (« Dans mon sexe je peux porter la vie » [Santos, 1978b, p. 22]), et sur le mode de la malédiction (« la femme, la grenouille moitié morte se retrouve toujours là couchée sur le dos, les genoux écartés, les talons coincés à deux tiges de fer [...] renvoyant l'œuf de la mort », Santos 1973, p. 65). La maternité, et surtout la grossesse, sont synonymes chez Emma Santos d'ambivalence. Hantée par l'enfantement, l'écrivaine ne cesse de convoquer des fantasmes archaïques relatifs à la « matrice » et à tous les dérèglements du corps qui lui sont liés : « Je te dis que je suis un vagin, un trou. / Je suis faite de bave et de sang » (Santos, 1978b, p. 22), écrit-elle, « heureuse d'être trou » (Santos, 1978b, p. 91) ; « je mets les doigts dedans » (Santos, 1978b, p. 219) confesse-t-elle sans honte. Et tandis qu'elle « rêve qu'elle accouche d'un petit chat qui lui griffe le sexe » (Santos, 1978b, p. 184), elle dit aimer « les migraines, les seins qui gonflent au milieu du mois et s'auréolent de mauve [...] les règles qu'[elle] attend[ait] avec impatience » (Santos, 1978b, p. 219-220). L'auteure ne peut s'empêcher toutefois d'associer son corps à ce qui est passif, à une matière passive et informe. Elle dit, dans une phrase elle-même sans forme, sans contours, interminable : qu'elle est une « moribonde étendue grise amère et fétide nébuleuse endormie huitre gluante salive bave glaire sueur enfin buée halo boudin blanchâtre qui n'a pas encore vécu liquide de tristesse une promesse à peine, blanche » (Santos, 1976b, p. 52). Matière passive mais aussi stérile, impuissante à donner la vie malgré cette « promesse à peine » qu'elle contient. Tous les livres de Santos sont écrits sous le signe de ces échecs répétés à mettre au monde. Incapable d'oublier l'expérience traumatique de l'avortement, l'auteure songe sans cesse à « tous les enfants tués, petits fœtus abandonnés, l'enfant enlevé, le fœtus mort » (Santos, 1973, p. 61). « Je reste des heures assise sur le paillason et je pleure, écrit-elle. Les enfants qu'on n'a pas eus, les avortements mal faits et l'enfant porté jusqu'à 5 mois et décédé » (Santos, 1976a, p. 35). Pas tout à fait des revenants parce qu'ils ne sont pas nés et qu'ils n'ont pas de nom, les enfants qu'elle n'a pas eus sont des micro-revenants qui viennent la hanter dans son corps, réapparaissant, aux dires de l'écrivaine, à la place même de son goitre. Comparé en effet à une « poche de femme enceinte à la gorge » (Santos,

1978b, p. 92), ce goitre dont l'auteure dit qu'il est « à la place d'un enfant. La gorge ouverte puis recousue. Le goitre enlevé comme un fœtus en trop » (Santos, 1976b, p. 17), ce goitre, donc, apparaît comme la relique, la matérialisation de tous ses enfants non nés. C'est comme s'ils parasitaient littéralement son corps, tous au même endroit – elle dit bien par ailleurs lorsqu'elle est enceinte qu'elle « traîne le goitre au ventre » (Santos, 1977, p. 68), qu'elle « porte la mort au lieu de la vie » (Santos, 1978a, p. 30) : goitre et enfant, gorge et ventre semblent interchangeables.

Ce parasitisme physique par l'enfant mort ou perdu renvoie singulièrement à la figure de la loméchuse, centrale dans le livre éponyme et associée à la psychiatre Élisabeth dont Emma tombe amoureuse au fil de ses traitements. Elle l'abandonnera lâchement après avoir exigé d'elle qu'elle avorte. La loméchuse, insecte coléoptère pouvant, lorsqu'elle rentre en commerce avec les fourmis, aller jusqu'à détruire les œufs de celles-ci, est là chez Emma Santos pour figurer une forme de relation destructrice à l'autre. L'écrivaine semble régulièrement la proie de ce type d'être parasite : d'abord le compagnon, Damacesno – qui la parasitait peut-être de crainte que d'autres ne la parasitent... –, puis Élisabeth, sans oublier tous les enfants avortés, morts-nés ayant fantastiquement trouvé refuge dans sa gorge, comme s'ils avaient décidé de se concentrer là, au lieu même de la maladie. Paradoxalement, son corps présente une extrême « fragilité » (Tilkin, 1990, p. 280) en ce qu'il est chaque jour au bord de l'éclatement, du morcellement, de la destruction comme elle le dit ici :

Je bouge, écrit-elle, je gesticule, je me désarticule, je suis en carton-pâte. Je vois chaque partie de mon corps détachée, nette, découpée, précise, isolée, séparée des autres : le nez, la bouche, l'œil, l'autre. Je répète : la bouche, le nez, l'œil, l'autre. Les mots n'ont pas de sens. Ils ne représentent plus rien. Des sons seulement. Cri. / Je me divise, je m'éparpille (Santos, 1973, p. 59).

En revanche, le goitre-enfant, lui, est solide : il s'agrippe et ne lâche pas Emma. En s'interrogeant sur la perte, on pourrait mettre en regard ce singulier siège corporel par les micro-revenants, et le travail de « conservation du mort » (Fédida, 1978, p. 89) dans lequel est inscrit le mélancolique ainsi que l'explique Pierre Fédida dans son essai au titre évocateur, « Le cannibale mélancolique », paru en 1978 dans *L'absence*. Dans tout deuil, nous dit Freud dans « Deuil et mélancolie » (Freud, 1968, p. 165), il y a un moment « introjectif », à la suite duquel la perte est symbolisée.

Dans la mélancolie, la perte est insupportable, aussi l'introjection est-elle remplacée par l'incorporation : l'objet perdu est gardé en soi. Il y aurait en tout cas une certaine forme d'oralité (d'où le cannibalisme) autant dans le deuil que dans la mélancolie. Le cannibale mélancolique, tel que l'appelle Fédida, aurait, dans une « vocation imaginaire de ne pas perdre l'autre » (Fédida, 1978, p. 90, souligné par l'auteur), incorporé l'objet pour se l'approprier. Le rapport à l'objet est certes ambivalent, indique Fédida, mais cette « union alimentaire à l'objet d'amour » (Fédida, 1978, p. 91) témoigne, poursuit-il, d'une « capacité fantasmatique (ou hallucinatoire) de le maintenir vivant *comme objet perdu* » (Fédida, 1978, p. 92, souligné par l'auteur). En ce qui concerne Emma Santos, il n'y a pas chez elle le discours d'auto-accusation caractéristique de la mélancolie mais son goitre (qui prend la place des enfants qu'elle a perdus), cette excroissance « en travers de la gorge » fait évidemment penser à quelque chose qui aurait été avalé et qui ne « passerait pas », qui ne pourrait être introjecté. Cette similitude entre le cas d'Emma et celui du cannibale mélancolique est frappante, et à ce titre on pourrait avancer que si la signification du cannibalisme est, comme le dit Fédida, « un deuil possible et impossible » (Fédida, 1978, p. 95), il en est de même pour le cas Santos. Le goitre serait d'une certaine façon la trace d'un deuil possible et impossible de ses enfants morts-nés, la trace d'un désir de ne pas les laisser partir. Ce qui revient aussi, en quelque sorte, à faire de son corps une sépulture pour eux. L'œuvre de sépulture, nous dit Pierre Fédida, « concerne l'acte d'ensevelissement du mort, mais aussi cette préparation, après la mort, du lieu qui rendra possible la communication entre les vivants et les morts » (Fédida, 2001, p. 114). Elle est comme une « *mémoire réminiscente de l'intimité du corps* » (Fédida, 2001, p. 114, souligné par l'auteur), laquelle par l'ensevelissement rend « l'oubli impossible » (Fédida, 2001, p. 114). Elle est donc en même temps lieu de mémoire et lieu de communication. Or, comme le rappelle Fédida, il arrive souvent que dans la dépression le corps se fasse sépulture, « tombeau pour l'autre » (Fédida, 2001, p. 117). Il se pourrait donc que le goitre d'Emma soit un de ces tombeaux pour l'autre, une sépulture pour ses enfants les morts-nés n'ayant même pas eu de nom⁴. Ainsi, que ce soit le parasitisme, le cannibalisme ou l'œuvre de sépulture, il apparaît que le corps est chaque fois impliqué dans le processus de perte et de séparation, et qu'il est toujours affecté, à la fois activement et passivement, par ces pertes.

Ce qui est également en jeu ici, ce qui semble devoir être à tout prix conservé, c'est l'enfance dans l'enfant, car synonyme de vie : « Il faut que je protège mon enfance, se dit-elle, ce qui reste, un tout petit lambeau de vie échappé d'un hôpital » (Santos, 1973, p. 71). Il s'agit peut-être de l'amour et de l'amant, à qui elle aura écrit, dit-elle, des milliers de lettres. En fait, on pourrait presque dire qu'enfant et amant sont substituables : « Je veux un enfant, il me faut un enfant, affirme Emma comme si elle parlait d'un homme à aimer, je veux un enfant. Je suis en mal d'enfant, si mal... Je suis seule... Un enfant... [...] Je l'aimerai l'enfant » (Santos, 1978a, p. 29). Amour érotique et amour maternel sont interchangeables ; et dans les deux cas, il semble impossible pour Emma de faire le deuil de ceux qu'elle a aimés. Cet attachement si intense témoigne sans doute de ce que Fédida appelle l'« identification primitive *au mort* » (Fédida, 2001, p. 82), et au fond ce qui est en jeu, c'est bel et bien le rapport qu'entretient la vie psychique avec la mort et les morts. Ce rapport n'est pas sans lien avec ce que Fédida appelle la « négativité (pulsion de mort, destructivité, culpabilité et masochisme originaire) » (Fédida, 2001, p. 13), fonction qui, dit-il, « entre dans la compréhension de la subjectivité de la vie psychique » (Fédida, 2001, p. 13). Il s'agit donc pour Fédida de comprendre cette négativité « au centre de l'expérience humaine » (Fédida, 2001, p. 13) en tant qu'elle s'inscrit dans chaque sujet et son histoire. L'œuvre d'Emma Santos, qui pose la question de la mort, qui fait place aux morts et aux absents, et qui interroge un certain nombre de traits du négatif (destructivité, autodestruction, etc.) nous donne ainsi accès à cette négativité essentielle à la vie psychique, nous permettant de la questionner.

CONTRE LES MÉDICAMENTS, L'ÉCRITURE COMME « COLONNE VERTÉBRALE »

Cette négativité essentielle à la vie psychique n'est guère prise en compte par les autorités psychiatriques qui semblent peu se soucier des souffrances de l'écrivaine, ou du moins qui ne cherchent pas à savoir comment ses souffrances s'inscrivent dans sa propre subjectivité et son histoire. Leur solution est de prescrire des médicaments, ces « super-sub-narcoses » (Santos, 1973, p. 40) au moindre signe d'affirmation du patient. La critique de Santos ici est acerbe, et comique en même temps :

Le psychiatre comme tous les psychiatres l'écoute peu, envoie des médicaments par téléphone. Un prêtre tranquille vêtu d'or distribuant des bénédictions aux enfants affamés.

Comme les pneumatiques à la poste c'est la machine psychiatrique. Le malade dressé intoxiqué à l'autre bout du tuyau reçoit le comprimé directement dans la bouche (Santos, 1973, p. 128).

Emma Santos aura ainsi été pendant une dizaine d'années gavée de neuroleptiques et d'antidépresseurs, pour divers symptômes aussi bien psychotiques que dépressifs. Si les médicaments constituent une réponse médicale à des problèmes dont les causes sont plus vraisemblablement psychiques (qui pourraient être, ainsi que je l'ai dit plus haut, le rapport à la perte et à la séparation, l'impossible maternité, l'identification à la mort, etc.), celles-ci semblent mises de côté par les psychiatres soignant Santos ; leur nombre important dans son parcours psychiatrique fait également la preuve qu'aucun parmi eux n'a véritablement été en mesure de comprendre les enjeux de ses souffrances. Pas un n'a vu par exemple que l'aggravation de sa maladie thyroïdienne et de son goitre a constitué une sorte de révolte contre le pouvoir disproportionné et la cruauté de son compagnon, ce qu'elle parvient finalement à formuler elle-même dans *Écris et tais-toi* (Santos, 1978b, p. 92). Comme l'indique Françoise Tilkin, presque tous les livres d'Emma Santos auront servi à mettre en évidence « la dureté, la sécheresse moraliste, l'inattention, le désintéret et enfin l'absence de compassion de ses psychiatres » (Tilkin, 1990, p. 197).

AVEC LES MÉDICAMENTS, C'EST DONC LE DROIT DE HURLER, DE CRIER QUI EST MENACÉ.

En qualité de « grande fofolle civilisée vivant sous médicaments » (Santos, 1978a, p. 128), Santos ne manque pas de souligner la violence de la prescription médicamenteuse : j'étais « torturée, matraquée, droguée » (Santos, 1976b, p. 40), écrit-elle, « une guerre chimique [avait lieu] dans la conscience » (Santos, 1973, p. 68). Le recours au médicament semble par ailleurs avoir pour fonction et effet de taire le sujet et ses affects, que ce soit en calmant ses crises d'angoisse ou bien en simulant chez lui une sensation euphorique. À titre d'exemple, ce passage où Emma Santos évoque la réaction de son psychiatre-psychoanalyste lorsqu'elle lui fait part de son angoisse, laquelle prend littéralement la forme d'un désir de maternité :

Il y avait l'angoisse comme la poche devant d'une femme qui va accoucher. VALIUM – LIBRIUM – SERESTA – NEMBUTAL – LARGACTIL –

EQUANIL – NUBARENE – NOTRAN – HALOPERIDOL – TERCIAN –

Je me cache dans un coin du cabinet du psychanalyste et je ne peux pas exprimer mon angoisse de vivre et de mourir.

Il augmente les doses.

MANDRAX – TRANXENE – ANAFRANIL – TOFRANIL – NOZINAN – TEMESTA – MELLERIL. (Santos, 1978, p. 210)

Santos montre ainsi en quoi la psychiatrie a promu, sous couvert de progrès – la « camisole chimique » a été vue en effet comme une avancée par rapport à la camisole de force dans les asiles – « des silencieux, les médicaments » (Santos, 1973, p. 55). Dans cet extrait cité précédemment, l'auteure semble même regretter les anciennes méthodes : « Au Moyen Âge on l'aurait accusée de sorcellerie [...] Dommage on évolue, on ne brûle plus. On interne maintenant, on fait taire sous médicaments. Le bâcher le Moyen Âge, elle serait morte en couleur et pleine de gloire » (Santos, 1978a, p. 148)

À l'instar du bâcher, les médicaments tuent, mais ils effacent la couleur et la gloire liées à la mort. En outre, si l'on pouvait crier, hurler sur les bâchers, ce n'est plus le cas avec les médicaments car ils ont aussi pour effet (sinon pour fonction) de taire, autant la parole que l'écriture. Un jour par exemple, un psychiatre ennuyé parce qu'Emma ne cesse de penser à son ancien compagnon lui propose cent piqûres de Valium : « – Vous l'avez oublié ? Vous avez fait votre deuil ? » l'interroge-t-il obscènement ; « – Non, non, laissez-moi dans mes *mots* et mon amour » (Santos, 1978b, p. 151) réagit-elle. Mais le psychiatre lui administre quand même les Valium, étouffant ainsi les « mots » de la patiente. Il y aura plus tard un autre psychiatre « qui [lui] fait faire cent piqûres de LARGACTIL enfermée dans une chambre, car il voit [s]on écriture comme [s]on ennemi et [s]on théâtre comme de l'exhibitionnisme » (Santos, 1978b, p. 129). À plusieurs reprises d'ailleurs, on lui demande de cesser d'écrire, on lui retire parfois même son papier, autrement dit on cherche à la priver d'une occasion pour dire. « Je suis définitivement entrée au pays du silence » (1976b, p. 29), déclare Emma Santos, et ce silence lui est imposé, infligé. À l'hôpital, raconte l'auteure, « quelquefois une voix hurle sa douleur, on l'arrête sous médicaments et on la couche... et le soir les comprimés pour oublier la vie » (Santos, 1976a, p. 36). Avec les médicaments, c'est donc le droit de hurler, de crier qui est menacé. Par les médicaments, les voix tristes et indignées, celles de ses « semblables, ses petits frères, les malades mentaux, les idiots les

arriérés, les pas comme les autres » (Santos, 1973, p. 29), sont refoulées car le médicament est là tout simplement pour programmer l'oubli. Exerçant une véritable censure, les médicaments conduisent le sujet à un stade où plus rien ne l'affecte : « Les médicaments ont gagné, confesse Emma Santos. Je deviens indifférente » (Santos, 1978b, p. 156), « [...] mon corps s'envole sous médicaments. Je n'existe plus » (Santos, 1977, p. 22). Dans cette situation, il ne reste plus qu'à « [d]ormir. Dormir au fond des draps blancs » (Santos, 1978b, p. 203), lesquels rappellent la page blanche, autrement dit l'interdiction au langage. La vie de l'auteure en tant que malade consiste précisément à « survivre dans cette voie au ralenti » (Santos, 1978b, p. 203). Santos montre bien dans ses différents textes en quoi la fonction des médicaments est d'endormir le sujet, de l'anesthésier, et d'étouffer tout ce qui

LE SUJET MÉDICAMENTÉ
FINIT PAR DEVENIR MUET
ET INDIFFÉRENT À TOUT CE QUI
L'ENTOURE, INÉBRANLABLE,
IL ARRIVE À UNE SORTE
DE DEGRÉ ZÉRO DE LUI-MÊME.

veut en lui hurler, se plaindre, se révolter. Santos décrit ainsi l'effet d'une piqûre de calmant qu'on lui administre : « Larve. Tout était lent, passif, cotonneux. Odeur de lait caillé entêtante. Les gens étaient gentils. On se comprenait. Les mots n'existaient plus. J'étais dedans » (Santos, 1973, p. 78). Ici, rien ne semble plus vouloir atteindre le sujet, et le langage n'a plus sa place. Or, ce que les médicaments semblent vouloir annuler, ce sont précisément les affects, et ce n'est sans doute pas un hasard dans la mesure où les affects ont un rapport privilégié avec le féminin, ou plus exactement sont attribués à ce que l'on considère généralement comme relevant du féminin. Le sujet médicamenté finit par devenir muet et indifférent à tout ce qui l'entoure, inébranlable, il arrive à une sorte de degré zéro de lui-même. La menace de devenir un médicament hante l'écrivaine : « Quand serai-je autre chose qu'un médicament ? » (Santos, 1978b, p. 115), déplore-t-elle. C'est comme s'il y avait identification aux produits consommés ; en un sens, c'est le signe de l'emprise qu'ils ont sur elle. Cette emprise apparaît comme une des caractéristiques de la figure de la « nouvelle folle » présentée par Santos dans son *Théâtre* :

La folie, je ne peux l'imaginer que femme, énorme, gonflée par les médicaments, à moitié nue sous une robe de chambre en nylon matelassée avec des fleurs violettes ou roses. C'est là que je l'ai vue à l'hôpital, toutes les malades étaient la même, dévorant des gâteaux et des sucreries ou bien la cigarette collée à la lèvre (Santos, 1976b, p. 24).

Différente des hystériques de Charcot et de Freud, la « folle » de la fin du 20^e siècle est nécessairement médiquée, enfermée non plus par la force mais chimiquement, possédée en quelque sorte par les expédients qu'elle absorbe et qui la prennent en otage. Si le médicament, forme de possession moderne agissant de l'intérieur ou « au-dedans », implique l'incorporation matérielle, c'est bien qu'« on en revient toujours là : absorber, avaler, s'empiffrer, engouffrer, se gaver, engloutir, dévorer » (Santos, 1973, p. 52).

Écrire chez Emma Santos apparaît donc comme un moyen de lutter contre l'emprise des médicaments, une « lutte à mort » commente Françoise Tilkin (1990, p. 267), mais également une façon de conjurer la folie et la solitude ; celles-ci ne s'en trouveront pas complètement apaisées néanmoins. Nulle part l'auteure affirme par exemple avoir été « guérie » par l'écriture, celle-ci n'est ni réparatrice ni consolatrice, mais elle a malgré tout une fonction pour Santos, à savoir relier le corps à la parole. Depuis l'enfance en effet, elle vit dans « l'absence du corps » (Santos, 1978b, p. 93), révèle-t-elle dans un passage de *Écris et tais-toi*. Cette absence, l'écrivaine dit l'avoir découverte par le biais de la maladie et du goitre qui lui ont fait ressentir pour la première fois la « douleur » (Santos, 1978b, p. 93) ; elle ajoute l'avoir remplacée, cette absence du corps, par les mots. « C'était une façon, écrit-elle, de me délivrer de mon corps maladroit. À cette époque je n'étais pas douée pour la vie » (Santos, 1978b, p. 93). C'est précisément à ce moment-là qu'Emma se met à écrire, avec la maladie et « le vide de son ventre » (Santos, 1973, p. 121) ; elle ne cessera plus jusqu'à sa mort en 1983, bien que le dernier livre publié de son vivant date de 1978. En ce qui concerne le rapport entre le corps et la parole, elle dit justement dans son avant-dernier livre *J'ai tué Emma S.*, que désormais elle « ne pourrai[t] plus séparer le corps des mots » (Santos, 1976a, p. 9). « Comment sont venus les mots, s'interroge-t-elle ? Comment ? Quand ? Cette obsession ? [...] Dans la douleur, répond-elle. Pourquoi il a fallu avoir si mal. Mal à la littérature » (Santos, 1976a, p. 9). Outre pallier l'absence du corps, l'écriture semble conditionner la survie même de l'auteure, malade certes mais désireuse de vivre. « Je me regarde dans l'écriture pour ne pas mou-

rir », déclare Santos (Santos, 1976b, p. 46). L'écriture lui sert de miroir, en quelque sorte, et la maintient en vie – même si c'est tout près de la mort. « Qu'est-ce qu'il m'a pris d'écrire ? Qu'est-ce qu'il m'a pris de m'exprimer ? » s'interroge l'écrivaine. Et de répondre en relançant immédiatement la question : « On peut vivre une vie en silence ? On peut vivre sans écrire ? [...] On peut vivre sans ce témoin gênant, l'écriture ? » (Santos, 1976a, p. 9). Fait significatif, Santos personnifie ici son écriture : elle fait d'elle le témoin de sa vie, et non le témoignage comme on l'attendrait. C'est l'écriture, en quelque sorte, qui voit, qui comprend, qui élabore donc perlabore. Santos laisse entendre en même temps qu'il n'y a pas de vie sans écriture, que celle-ci est vitale au sens où elle est une condition de la vie et de la possibilité d'élaborer celle-ci. Elle la garantit et la sauve. En tant qu'évitement de la mort, assurance d'une survie, l'écriture est dans un rapport intime avec la survivance. D'une certaine façon, l'écriture est la conscience fortement aiguillée de ce que sont la mort et la vie, étant entendu qu'elles sont inséparables chez Emma Santos. Son obstination à vivre est impressionnante, en témoigne cette déclaration : « J'écris après sept ans d'hôpital, de neuroleptiques et d'électrochocs. J'écris. J'écris encore » (Santos, 1976a, p. 70), et résonnent en écho dans cet après, dans cet encore, les voix des écritures dites du traumatisme. Cette persistance est manifeste également dans la quantité presque invraisemblable de lettres qu'Emma dit avoir écrites à son ancien compagnon. Paradoxalement, si la littérature, cette folle dépense de soi dans l'écriture est « ce qui a détruit » (Santos, 1977, p. 7) Emma, elle est aussi ce qui l'a maintenue en vie, fait tenir pendant ces longues années où elle a entretenu cette correspondance et écrit les neuf livres que nous avons d'elle, ce qui fait aussi écho à la « puissance créative » que porte, ainsi que le dit Pierre Férida, la dépression (Férida, 2001, p. 203, note 2). Ambivalente, la littérature rôde ainsi toujours simultanément du côté de la vie et du côté de la mort. Si « l'écriture est dehors » (Santos, 1976b, p. 12) ainsi que le dit l'auteure, cela veut dire aussi d'une certaine façon qu'elle échappe, qu'elle est hors de maîtrise, qu'elle n'est pas là pour servir. À cet égard, le rapport d'Emma Santos au langage est très singulier : elle ne cherche pas à l'instrumentaliser ou à le rendre utile car elle estime que « les mots ça ne sert à rien surtout pas à communiquer » (Santos, 1973, p. 76) : « il faut, pense-t-elle, parler pour parler » (Santos, 1976b, p. 12), et ne « jamais parler pour dire quelque chose » (Santos, 1976b, p. 12). Ici, toutes les certitudes sur le langage sont déstabilisées car

celui-ci semble dépossédé de sa fonction communicative et de son aspect utilitaire; pour Santos les mots «c'est comme déposer ses excréments, rejeter, parler, parler, dire, n'importe quoi, aimer, être vivant» (Santos, 1973, p. 76). Autrement dit, parler est une fonction vitale, c'est faire sortir quelque chose du corps. Être vivant pour Emma Santos implique ainsi de ne jamais quitter l'espace des mots, de ne jamais cesser de parler, de continuer même s'il n'y a plus de sens et même si les médicaments sont omnipotents; «écri[re] avec du vent» (Santos, 1976b, p. 12) demeure le seul geste possible. Rares sont les œuvres littéraires qui ont autant insisté sur cette dimension du langage comme porteuse de vie et résistance à l'emprise chimique. Emma Santos écrit pour ne jamais se taire, pour aimer, pour être vivante.

L'œuvre d'Emma Santos, on l'a vu, aura été écrite au plus près de la maladie à laquelle l'auteure se sentait condamnée et de la mort, mais aura aussi été portée par un désir extrême de vie et de survie. La détresse de l'écrivaine, qui a pour origine, dit-elle, «cette coupure avec les autres, cette fissure [...] la brisure en Moi. Moi morcelée» (Santos, 1977, p. 84), et qui témoigne d'une conscience de l'incomplétude et de la solitude irréductibles du sujet, n'est pas apaisée par les psychotropes qui n'ont pour but que de réduire celui-ci au silence. Emma Santos, qui n'admet ni l'oubli ni le silence, s'accroche aux mots, comme son goître à elle, et tente de résister à l'aplatissement des affects et à la violence des médicaments. Ses textes rappellent combien l'expérience de la perte est centrale, qui pour elle se sera cristallisée autour des éléments suivants: la perte prématurée de l'enfance, l'abandon par l'homme aimé, les avortements et fausses couches à répétition, l'exclusion du monde et l'impossible accès à la maternité. Santos décrit singulièrement dans ses textes comment son propre corps s'est fait sépulture des enfants qu'elle n'a pas pu enterrer, et comment, donc, il aura matérialisé l'impossible deuil de ce qui n'a pas pu naître. «Témoin» de la vie autant que remémoration, l'écriture pour Emma Santos est ce qui lui aura permis pendant toutes ces années d'hospitalisation de survivre, ce qui l'aura fait tenir. Emma Santos qui «ne connai[t] pas la différence entre les mots, vie mort, vivre mourir» (Santos, 1978a, p. 148), aura fait de son œuvre un lieu d'élaboration mais aussi un lieu d'accueil de sa souffrance. «Écrire la déchéance, la déchirance, la mort puis la vie, mourir pour vivre» (Santos, 1978b, p. 227): les textes d'Emma Santos auront montré que la littérature n'insensibilise pas même si elle épuise, et qu'elle unit vie et mort obstinément.

Bibliographie

- BUTLER, J. (2005). *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, Éd. Amsterdam.
- BUTOR, M. (2006 [1955]). «Le roman comme recherche», dans M. CALLE-GRUBER (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor, II. Répertoire I*, Paris, La Différence, p. 21-25.
- CASTEL, P.-H. (2000). «La dépression est-elle encore une affection de l'esprit?», dans F. BOYER (dir.), *La dépression est-elle passée de mode?*, Paris, Presses universitaires de France, p. 54-70.
- COHEN, E. (2004). *Le corps du diable. Philosophes et sorcières à la Renaissance*, préface d'Enzo Traverso, Paris, Léo Scheer, coll. «Lignes».
- FÉDIDA, P. (1978). *L'absence*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais».
- FÉDIDA, P. (2001). *Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*, Paris, Odile Jacob, coll. «Poches».
- FREUD, S. (1968). «Deuil et mélancolie», dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. «Essais», p. 145-171.
- LUCA, G. (2001). *Héros-Limite suivi de Le Chant de la carpe et de Paralipomènes*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie».
- GROSSMAN, E. (2008). *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit.
- KRISTEVA, J. (1987). *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- MAVRIKAKIS, C. (2000). *Deuils cannibales et mélancoliques*, Laval, Trois.
- RONELL, A. (2009). *Addict. Fixions et narcocontextes*, Paris, Bayard.
- SANTOS, E. (1973). *La Malcastrée*, Paris, François Maspero.
- SANTOS, E. (1976). *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*, Paris, Des Femmes.
- SANTOS, E. (1976b). *Théâtre*, Paris, Des Femmes.
- SANTOS, E. (1977). *L'itinéraire psychiatrique*, Paris, Des Femmes.
- SANTOS, E. (1978a [1973]). *La Loméchuse*, Paris, Des Femmes.
- SANTOS, E. (1978b). *Écris et tais-toi*, Paris, Stock, coll. «Livres».
- SANTOS, E. (2006). *Effraction au réel*, Paris, Des Femmes.
- TILKIN, F. (1990). *Quand la folie se racontait. Récit et antipsychiatrie*, Atlanta / Amsterdam, Rodopi, coll. «Faux Titres».

Notes

1. Il faudrait signaler également un livre posthume publié aux éditions Des Femmes en 2006 intitulé *Effraction au réel*, dont le manuscrit a été découvert par la sœur de l'auteure après la mort de celle-ci.
2. À l'exception d'une entrée sur Emma Santos dans le *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française* (sous la direction de

Christiane Mackward, Madeleine Cottenet-Hage, Mary-Helen Becker et Eri Mendelson Eisinger, Paris, Éditions Karthala, 1996), d'un article de Jean-François Kosta-Théfaine («Emma Santos: Écrire des Maux», *Trois*, vol. 12, n° 2, 1997, p. 40-51) auquel je n'ai pu avoir accès et du livre de Françoise Tilkin, *Quand la folie se racontait. Récit et antipsychiatrie* (1990) où Emma Santos figure parmi les nombreux signataires de récits d'internement cités, il n'existe à ma connaissance aucune étude critique sur l'auteure, qui demeure une véritable inconnue dans le paysage des «écritures de femmes». Je remercie ma collègue et amie Elsa Polverel de me l'avoir fait découvrir. Très modestement, cet article souhaiterait faire connaître l'auteure à un plus large public. L'œuvre d'Emma Santos pose à mon avis de manière cruciale les questions au cœur de ce numéro de *Frontières* sur «La détresse psychique et les antidépresseurs», en ce qu'elle est à la fois projet littéraire et témoignage direct d'une expérience de difficulté à vivre et de prise forcée de psychotropes. Il serait pertinent d'établir des parallèles entre Emma Santos et d'autres auteures ou artistes telles Sylvia Plath, Unica Zürn, Sarah Kane, Frida Kalho qui, dans leur parcours et leur œuvre, ont touché de près aux questions que j'aborde dans cet article (proximité avec la mort, accident, séparation, avortement, etc.), ce qui nécessiterait de longues analyses. En raison des limites qui me sont imparties ici, je ne pourrai m'y consacrer et prie à l'avance le lecteur et la lectrice de bien vouloir excuser cette lacune.

3. Emma Santos a un lien presque «institutionnel» avec les sorcières puisque, comme l'indique Françoise Tilkin (1990, p. 32), l'écrivaine aurait publié un de ses textes, «Le désamour ou le désir de retrouver son nom», dans un numéro de la revue féministe *Sorcières*.
4. On pensera bien sûr ici au roman de Catherine Mavrikakis au titre évocateur: *Deuils cannibales et mélancoliques* (Laval, Éditions Trois, 2000, réédité chez Hélio tropé en 2009), où la narratrice voit disparaître petit à petit «tous ses Hervé», ses amis, pour la plupart homosexuels et séropositifs. À travers ce monologue intérieur qui prend la forme d'une liste obsessionnelle de tous ses morts, la narratrice tente d'exorciser sa douleur et d'offrir à ces derniers le tombeau que la société leur refuse sous prétexte qu'ils ne sont pas des morts dignes d'être pleurés. Catherine Mavrikakis et Emma Santos soulèvent ici une question fondamentale, que Judith Butler dans un tout autre contexte formulera en ces termes: «Quelles vies ont pleinement valeur de vie? [...] qu'est-ce qui fait qu'une vie est jugée digne d'être pleurée?» (voir Butler, 2005, p. 46). En ce qui concerne la question du cannibalisme, la narratrice chez Mavrikakis manifeste néanmoins une certaine ambivalence vis-à-vis des morts: s'il faut les «avalier», dit-elle, il semble que ce soit autant pour s'en protéger, pour éviter qu'ils ne l'envahissent, que pour les conserver.
5. J'emprunte cette figure à Michel Butor, qui écrivait en 1955 dans «Le roman comme recherche» (*Répertoire I*) que l'écriture était pour lui une colonne vertébrale.